głos plastyków

organ związku polskich artystów plastyków w krakowie — miesięcznik poświęcony sztukom plastycznym — redaktor tadeusz cybulski — adres redakcji i administracji: kraków, dom artystów, plac św. ducha — roczna prenumerata z przesyłką pocztową wynosi 6 zł. — ogłoszenia za całą stronę 160 złotych, za pół strony 85 zł., za ćwierć strony 45 zł.

tel. nr. 11708, p. k. o. 405.440

Sztuka wyprzedza życie. Obserwując życie powierzchownie możnaby łatwo dojść do przekonania, że o losach każdego poszczególnego człowieka decyduje „przypadek“, i że suma tych „przypadków“ stanowi historję ludzkości. Tymczasem, gdy spojrzymy na tę historję zupełnie objektywnie, to znaczy bez żadnych z góry przyjętych przekonań, to wtedy stwierdzić musimy, że w całokształtcie dziejów zarysowują się wyraźnie jakieś stałe kierunki i manifestują się jakieś rytmy, niezmiernie trudne do zdefinjowania, ale jednak zupełnie wyraźnie wyczuwane. Rytmy te i kierunki przeczą zasadzie przypadku, którego istota musiałaby wyrażać się w arytmji i bezkierunkowości.

Prawdę powyższą ujął Norwid w następujących słowach:

„Aż oto, że dzieje pozornie są zamęt
Gdy w gruncie są siła i ładność szeroka!
Aż oto, że dzieje są jako testament,
Którego cherubin dogląda z wysoka“.

Jeżeli prawdą jest, że patrząc na minione dzieje ludzkości, wykrywamy w nich pewną kierunkową i rytmiczną ewolucję, to jednak ani owego kierunku, ani owego rytmu nie możemy przedłużyć w przyszłość, co znaczy, że z historji nie umiemy żadnych konkretnych wniosków wyprowadzić na przyszłość.

A jednak z teoretycznego punktu widzenia przewidywanie ogólnych wytycznych ewolucji powinno być przynajmniej w pewnych szczupłych granicach możliwem. Ową teoretyczną możliwość można wyprowadzić z faktu, że składowe współczynniki zjawisk spotykanych w życiu nie rozwijają się nigdy z tą samą szybkością. Te współczynniki, które napotykają na mniejszy opór, wyprzedzają siłą rzeczy pozostałe i one to właśnie umożliwiają przewidywanie przyszłości w pewnych granicach. Tak jak szum wyprzedza burzę, jak dymy wyprzedzają wybuch lawy w wulkanie, tak właśnie istnieją pewne nastroje, pewne nastawienia psychiczne, które pojawiają się w duszy zbiorowej, zanim wytworzyć się zdołają odpowiadające im stosunki w realnem życiu społeczeństw. Te nastroje, te nastawienia psychiczne nie dają się wprawdzie bezpośrednio zanalizować, ale znajdują one wierne odzwierciadlenie w sztuce, która reaguje na nie, jak czuły i precyzyjny sejsmograf.

Sztuka wyprzedza tedy życie i słusznie do pewnego stopnia zauważył Oskar Wilde, że życie naśladuje sztukę, chociaż pozornie mogłoby się wydawać, że sztuka właśnie polega na odzwierciadlaniu życia.

Widzimy np., że sztuka grecka wykazuje tendencje rozkładowe przed upadkiem politycznym Grecji, widzimy, że malarstwo w epoce Renesansu zwraca się ku prawdzie zewnętrznej (opiera się na bezpośredniem studjum natury, czyli na eksperymencie) i pod tym względem wyprzedza okres, który wytworzy eksperymentalną wiedzę techniczno-przyrodniczą, wyprzedza zjawiska kulturalne i społeczne z tą wiedzą związane — widzimy, że bolszewizm

zaznaczył się jaskrawo w sztuce znacznie przed powstaniem Rosji komunistycznej.

Fakty tego rodzaju mają, zdaniem mojem, pierwszorzędne znaczenie dla każdego badacza zjawisk społecznych. Dowodzą one, że racjonalna i prawdziwie naukowa analiza ewolucji sztuki dostarczyćby mogła takiemu badaczowi bardzo cennych wskazówek i mogłaby w dziedzinie nauk społecznych odegrać taką mniej więcej rolę, jaką odgrywa barometr w dziedzinie badań meteorologicznych.

Nie zamierzam wcale dowodzić, jakoby stosunek ewolucji sztuki do ewolucji innych zjawisk społecznych był prosty — nie jest też prostym jak wiadomo, stosunek ciśnienia barometrycznego do stanu pogody — ale niemniej tak tu, jak tam istnieje ścisła korelacja, która sprawia, że barometr jest głównym przyrządem meteorologa, a analiza sztuki mogłaby się stać, jeżeli nie głównym, to przynajmniej ważnym wskaźnikiem przy badaniach socjalnych.

Pragnę na tę możliwość zwrócić uwagę sfer naukowych (w pierwszym rzędzie socjologów i teoretyków sztuki) i myślę, że w obecnym okresie sprawa ta jest zupełnie wyjątkowo aktualna. Żyjemy bowiem w takim czasie, kiedy dokonują się głębokie i zasadnicze przeobrażenia we wszystkich dziedzinach życia. Myśl ludzka napróżno chwyta się pozornych analogij, które zawodzą stale — a nie mając innych metod czuje się ona zawieszona w powietrzu i potrzeba jej więcej niż kiedykolwiek jakichś barometrów, któreby dostarczyć mogły konkretnych wskazówek, co do istotnego sensu i kierunku dokonywujących się przeobrażeń.

Stojąc na tem stanowisku sądzę, że nauki społeczne powinny więcej niż kiedykolwiek uwzględnić w badaniach swoich istotę ewolucji w dziedzinie sztuki. Rozumna, objektywna, naukowa analiza zjawisk artystycznych dostarczyłaby, zdaniem mojem, bardzo cennych wskaźników, a wskaźniki te oparte bezpośrednio na materjalnie istniejących dziełach, mogłyby więcej rzucić światła na rzeczywistość niż abstrakcyjno-spekulatywne dociekania posługujące się statystyką, rachunkiem prawdopodobieństwa i analitycznemi wykresami.

Metody statystyczne porównać można z badaniami prosektoryjnemi nad zwłokami organizmów. Statystyka zdolna jest ująć jedynie to, co już przeminęło, a więc to co już umarło; statystyka ujmuje w cyfry niejako trupa społecznego. W tym trupie może odszukać czynniki, które są podłożem mechanicznych, względnie zmechanizowanych procesów, ale nie może wykryć w nim nigdy twórczych motorów życia, od których zależy istotny sens postępu.

Stanowisko, które starałem się powyżej naszkicować, ma jedną stronę ujemną, mianowicie tę, że badanie zjawisk artystycznych jest niewątpliwie trudne — a niejeden zwolennik ścisłej wiedzy może nawet uznać, że badanie takie jest wogóle niemożliwe. Istotnie, jak zaznaczyłem powyżej, studja nad sztuką nie dadzą się prowadzić przy pomocy metod statystyczno-geometrycznych. Czy jednak z tego wynika istotnie, że nie dadzą się prowadzić wogóle?

C. d. n. K. Homolacs.

O czystej formie

(Ciąg dalszy).

Metoda, którą będę się posługiwał, będzie robić wrażenie nieco sztucznej. Będę musiał podać przykłady szeregu przedmiotów i zjawisk, które będą przedstawiać się na pierwszy rzut oka dość dziko.

Weźmy pod uwagę człowieka, który ryczy z bólu. Będziemy tu mieli pewne następstwo zmiennych dźwięków, wypełniających pewne wycinki czasu. Mamy więc przedewszystkiem elementy jakościowe, niesprowadzalne do niczego i nie dające się zdefinjować, to jest dźwięki. Następnie mamy wysokości, barwy tonów i ich natężenia. Gdybyśmy mogli zanotować dokładnie czas trwania każdego tonu niezmiennego, dostalibyśmy podział całego wycinka czasu na krótsze i dłuższe wycinki częściowe, zapełnione różnemi dźwiękami o różnych natężeniach. Ten właśnie schemat, byłby wyrazem formy ryku człowieka cierpiącego. Wszystkie zjawiska w czasie będą miały swoją formę mniej lub więcej określoną, którą trudniej lub łatwiej będziemy mogli bezpośrednio zaobserwować. Formę w wypadku tym możemy określić jako pewien porządek następstwa w czasie. Będziemy rozróżniać następstwa więcej, lub mniej uporządkowane. Możemy według stopnia uporządkowania ułożyć cały szereg zjawisk, teoretycznie przynajmniej zupełnie ciągły. W szeregu tym dwa sąsiednie elementy będą podobniejsze między sobą, niż dwa odległe, o ile zrobimy abstrakcję od innych ich właściwości, a będziemy rozpatrywać tylko ich formę. Od ryku cierpiącego człowieka zaczynając możemy przejść w sposób prawie ciągły do symfonji. Jako pośrednie elementy możemy przyjąć np. różne rodzaje śpiewu od niewyraźnego nucenia, aż do określonej melodji, aż wreszcie skończymy na doskonale skonstruowanym utworze muzycznym. Wszystkie te gatunki zjawisk będą miały elementy jakościowe, dźwięki, ujęte w pewne formy: od zupełnej arytmji do rytmu określonego, przyczem forma może się komplikować w ten sposób, że ostatnie elementy szeregu mogą na pierwszy rzut oka, a raczej ucha, robić wrażenie zupełnie bezforemnych.

Oprócz tego kombinacje dźwięków mogą dla nas coś wyrażać, być symbolami innych zjawisk. Wspomniany wyżej ryk będzie dla nas wyrazem bólu, śpiew może wyrażać całą gamę różnorodnych uczuć, skomplikowana muzyka może pobudzać w nas uczucia zupełnie nie dające się w inny sposób, jak w muzyce, ująć i przedstawić. To, co dane kombinacje dźwięków wyrażają, będziemy nazywać treścią ich życiową, w przeciwieństwie do formy, którą określimy jako jedynie pewien porządek następstwa w czasie. W tym sensie możemy powiedzieć, że forma służy dla pomieszczenia pewnej treści. Ponieważ wszystkie te zjawiska posiadają elementy jakościowe, t. j. dźwięki, następnie posiadają formę i wyrażają pewną treść, w wypadku muzyki pojmowaną, bezpośrednio, nie mamy pozornie żadnych danych do klasyfikacji ich na dzieła sztuki i na inne nie będące dziełami sztuki.

Weźmy inny przykład: pewien moment rzeczywistej bitwy, na którą patrzymy. Porządkiem, czyli formą tego zjawiska będzie rozkład postaci, czyli pewnych kompleksów zabarwionych kształtów w polu widzenia, które przyjmijmy odrazu za ograniczone — pomyślmy, że na bitwę patrzymy przez okno. Weźmy dalej żywy obraz, przedstawiający bitwę, następnie część panoramy bitwy, a jeszcze dalej obraz realistyczny i obraz formistyczny bitwy. W pierwszym wypadku bitwa będzie nam się przedstawiać w całej swej przypadkowości częściowej, mimo, że w całości może być pomyślana przez genjalnego wodza i wykonana według pomysłu.

Ktoś układający żywy obraz poprzestawiał figury, zgrupował je inaczej, aby obraz bitwy stał się jaśniejszym dla patrzącego. Forma jej stała się dla nas wyraźniejsza. Ktoś malujący obraz, muszący się liczyć z tem, że operuje tylko płaszczyzną, jeszcze większy zaprowadzić w tej bitwie porządek. Wódz stoi na pierwszym planie w grupie wojowników, która uwydatnia jeszcze jego postać, sztandary rysują się na tle nieba i tak dalej. Tak naprzykład komponował swoje obrazy Juljusz Kossak. Forma, jakkolwiek służy tylko do lepszego uwydatnienia treści, którą jest sama bitwa jako taka, jest tu jeszcze wyraźniejsza. Formista, którego, jak to z nazwy samej widać, obchodzi tylko sama forma, skomponował swoją bitwę zupełnie z punktu widzenia prawdy życiowej dowolnie, jednak pewni ludzie bezpośrednio, inni dopiero po przeczytaniu podpisu, będą widzieli na obrazie bitwę mniej, lub więcej zdeformowaną, tak pod względem układu ogólnego, jak i co do jego części — poszczególnych figur.

Mamy znowu szereg zjawisk, a właściwie przedmiotów, w których jest i forma i treść życiowa, a materjałem ich są elementy-

jakościowe, t. j. barwy. Znowu nie mamy pozornie żadnej właściwości specjalnej, przy pomocy której moglibyśmy przeprowadzić klasyfikację w tym szeregu na dzieła sztuki i na inne przedmioty, nie będące dziełami sztuki.

Podobnie od jakiejś przemocy agitatora na wiecu możemy przejść w sposób ciągły do mówionego wiersza, dodając coraz to nowe właściwości, z których jednak żadna nie określi nam jednoznacznie tego miejsca w szeregu, w którym zaczyna się poezja. Agitator może mówić coraz piękniej, coraz lepszą formę może mieć jego przemówienie, wpadnie powoli w szał, zacznie mówi prozą rytmiczną, a następnie improwizować w sposób rytmiczny i rymowany. Ale kiedy nastąpiło to przejście nikt nie będzie w stanie dokładnie oznaczyć. Zupełnie tak samo od pierwszej lepszej awantury życiowej, jakiejś sceny ulicznej, czy dramatu pokojowego, możemy przejść do sztuki scenicznej. Dla tych, dla których udawanie czegoś jest istotą teatru i którzy twierdzą, że od miejsca, w którym wszyscy zaczną udawać, zacznie się scena, możemy zrobić założenie, że w każdym następnym elemencie szeregu, ludzie rzeczywiści, a narazie nie aktorzy, zaczną powoli coraz bardziej udawać i improwizować, dalej grać według planu i tak, przy coraz doskonalszej formie całości zjawiska dojdziemy do doskonale skonstruowanego dramatu, a dalej do dramatu formistycznego, w któym, jak to nazwa wskazuje, forma ma być rzeczą główną. Ale jeśli przejście ciągłe jest możliwe, znowu pozornie nie możemy określić, gdzie zaczyna się sztuka, a kończy życie. Sytuacja staje się beznadziejna.

(C. d. n.) S. I. Witkiewicz.

Do około nowoczesnej kopji

„C'est en vain qu'on deconvre des vérités; on parle à ses contemporains — ils n'écoutent pas"

Fałszywe studjowanie, czy podpatrzenia dają fałszywe wyniki. Byłby czas i w odniesieniu do kopji wyświetlić już raz fałszywe przykazania, fałszywe interpretacje i wyobrażenia, które chybiają celu.

Rozważając kopję, pozostawię oczywiście na boku sprawę zawodowych kopistów, jako pewną robotę, zorganizowaną w świadomą podaż wobec nieuświadomionego popytu. Zajmę się wyłącznie t. zw. kopją artystyczną.

Nagół panuje przekonanie, że wierna do nierozpoznania kopja jest jedyną formą odtworzenia jakiegoś arcydzieła, zasługującą na nazwę kopji. Innym, przypisującym sobie więcej uświadomienia w danym zakresie, zdaje się, że kopjowanie musi być poprzedzone przygotowaniem historyczno - technicznem w odniesieniu do kopjowanego dzieła. Miałoby to być „fachowem" ujmowaniem problemu; przez technikę rozumie się w tym wypadku rodzaje gruntu, podkłady, używane farby, słowem — malarski materjał.

Tymczasem problem leży całkiem gdzieindziej; rzekłbym schował się — schował się w samym sobie, w malarstwie. Nie widząc malarstwa, trudno dostrzec problem. Istota jego tkwi w pewnej grze, w nośności wyobrażeniowej danego płótna, w jego atmosferze (nieskończoność), w jego malarskiej myśli, której otworzenie jest właściwem zadaniem kopji i jej jedynym interesem.

Ten interes pozostaje wiecznym, a tylko malarskie środki realizowania go mogą się zmieniać (Pompei — Renoir). Odtworzyć ten malarski interes drogą „wiernego" naśladowania jest niemożliwością. Pomijając, że tego rodzaju kopista natknie się przedewszystkiem na patynę, brud i wyżółknięcia, że zamiast malarstwa robić będzie szczernienia jakiegoś starego dzieła aż do odrobienia pęknięć — pomijając tego rodzaju częste fenomeny — takie kopjowanie „aż do nie rozpoznania", prowadzi jakgdyby tylko do powierzchownego efektu obrazu, nie dotykając jego „malarskości", powstałej w ciągu wielu przeżyć i przemyśleń malarskich.

Organizacja indywidualności dokonuje się w czasie. Efekt autoportretów starego Rembrandt'a jest rezultatem jego całego życia, nieprzerwanych wysiłków i wzruszeń artystycznych genjuszu człowieka. Tego bezpośrednio nie weźmie się nigdy, do tego nikt żadnym żółtym sosem się nie zbliży. Nawet najczulsze oko i wrażliwy temperament mogłyby zdobyć się w najlepszym razie na s z c z ę ś l i w y c h w y t przy owej „bezpośredniej" robocie, gdyż nikt, ale to nikt nie jest w stanie zorganizować wszystkich elementów rembrandtowskiej wizji tak, jak nie można wskrzesić Rembrandt'a.

Powiedzieliśmy wyżej, że organizacja indywidualności dokonuje się w czasie. Proces twórczy jest więc stanem, którego ani podpatrzeć, ani obliczyć, ani powtórzyć się nie da. Przygotowanie techniczno-historyczne niczego tu nie zmienia; prawdę mówiąc, niema do niego żadnego głębszego powodu.

Rozważmy. Malarstwo danej rzeczy leży poprzez środki malarskie w pewnej jednolitej zasadzie, którą artysta narzucił swojem zainteresowaniem czy widzieniem pewnemu tematowi, podporządkowując wielorakość rzeczywistości naciskawi swego indywiduum. Ów proces odrębności widzenia i koncepcji, wymykający się najczęściej mechanicznej kontroli, jest najważniejszym elementem piękna obrazu.

Panowie z przygotowaniem technicznem przeoczyli zgóry dno tajemnicy. Wierna kopja, jako współmierna wartość artystyczna, wogóle nie istnieje. Gdyby kopja mogła posiąść ów element twórczy, o którym wyżej wspomniałem, nie byłaby kopją, lecz duplikatem o zupełnie równej wartości.

To też wszystkie te kopje „wierne aż do nierozpoznania" robią dobre wrażenie, jak długo stoją w muzeum obok oryginału. Wystarczy jednak wynieść je tylko do drugiej sali, a imitacja sama się zdemaskuje, tracąc wszelki sens i wyraz oryginału, który przed chwilą udawała z powodzeniem dzięki powierzchownemu z nim podobieństwu.

Maximum kopji powstaje wtedy, kiedy ów element twórczy dzieła kopjowanego zostaje odbudowany, stworzony na nowo talentem kopisty, zastąpiony jego własną twórczością. Dostrzega się to we wszystkich dobrych kopjach. Rubens kopjowany przez Delacroix (muzeum brukselskie) — pozostaje Delacroix z rubensowskiem założeniem. Ale to żyje! W konsekwencji nowoczesny kopista, uświadamiający sobie sprawę, będzie pracował swojemi współczesnemi środkami, jako czemś własnem, żywem prawie i najbardziej zdolnem go zaangażować, przyjmując jako założenie zbliżanie się do celu „pośrednio" — przez transpozycję (do pewnego stopnia).

Malujemy dzisiaj naogół poimpresjonistyczną paletą. Wszystkie współczesne usiłowania malarskie tego dowodzą. Zdawałoby się, jakgdyby oko dzisiejsze, łącznie ze współczesną wyobraźnią, domagało się większej czytelności plamy malarskiej; z drugiej strony powstaje to z konieczności przy coraz bardziej uświadamiającej się logice organizowania płótna. Ta większa czytelność będzie dalszym plusem nowoczesnej kopji.

Wyraźna plama malarska mocniej drażni oko, robi pewniej właściwe wrażenie, przez co wszelkie zestawienia i stosunki stają się wyraźniejsze, wywołują silniejsze zainteresowanie (Bonnard). Równocześnie ta wyraźna gra akcentuje w kopji istotną wartość obrazu, jego malarstwo! Oryginał się wyjaśnia — wprost tłumaczy się jego stare, dyskretne elementy piękna. Często zwiedzający muzeum amatorzy na nowo odkrywają dzięki takiemu nowoczesnemu kopiście jakiegoś Poussin'a, czy Rembrandt'a. Taka praca jest uwspółcześnieniem oryginału. I podczas gdy k o p j a „n i e d o r o z p o z n a n i a" j e s t t y l k o p r z e d m i o t e m w n a j l e p s z y m w y p a d k u p r z y p o m i n a j ą c y m d z i e ł o — t o n o w o c z e ś n i e p o j ę t a p r a c a k o p i s t y j e s t r e w e l a c j ą. C. d. n.

Meaux — marzec 1931. Józef Jarema.

Oblicze sztuki modernistycznej w Paryżu

Ciąg dalszy.

Drugim nonsensem poza wielowymiarowością bryły był synchronizm, który zużytkowali futuryści. Synchronizm, który do

pewnego stopnia jest możliwy w sztuce słowa, jest nieziszczalnym w plastyce. Artysta może rozporządzać li tylko s t a n e m s p o c z y n k u — n i g d y r u c h e m. Wszelkie zmiany może przedstawić w szeregach nowych obrazów na nowej przestrzeni. Wprowadzenie równoczesności zjawisk w tym samym obrazie musi dać wygląd rebusa, zatracić jasność kompozycji i formy. Kubizm, futuryzm i dalsze ich filjacje znosząc anatomję i perspektywę, usuwają się z pod wszelkiej krytyki. Futuryści w swoim manifescie wprost twierdzą, że krytyka sztuki nietylko jest zbyteczną, ale i szkodliwą. Obraz ma dawać stan duszy artysty, który widz ma przyjąć bez chęci krytykowania. Obraz według futurystów winien być syntezą tego „co sobie twórca przypomina i tego co widzi“, czyli „ma być sensacją dynamiczną“. Odtąd widz „postawiony w środek obrazu ma działać z przedmiotem; linje siły, wytyczne dynamiki tego przedmiotu, mają otaczać widza“. Te „linje siły“ mają wytwarzać atmosferę wzruszeń około obrazu, być syntezą różnych abstrakcyjnych rytmów, zatem precz z wszelkiem naśladownictwem form! Walka przeciw tyranji słów: „Harmonja i dobry ton“. Wprowadzenie barw uzupełniających jest koniecznością w malarstwie tak, jak swobodny wiersz w poezji, jak polifonja w muzyce. Twórcami futuryzmu byli Włosi: Boccioni, Carra, Russolo, Balla i Severini. Życie kubizmu i futuryzmu sztucznie przedłużyła wojna jeszcze o parę lat po jej ukończeniu. Doskonała reklama, którą się posługiwali, usiłowała wpoić w ogół niebywałe zasługi, jakie położyli nietylko wobec sztuki francuskiej, ale i światowej. Należy uważać takie twierdzenie za szczyt optymistycznej zarozumiałości tych rewolucjonistów. Przedewszystkiem należy stwierdzić, że prąd ten objął znikomą ilość artystów, zwłaszcza Francuzów. Najsilniej ulegli mu Rosjanie i Niemcy, a najwięcej Żydzi. W każdym razie wątpię, czy naliczyłoby się setkę kubistów w Paryżu, co jest znikomą liczbą wobec kilkudziesięciu tysięcy artystów zamieszkujących to miasto. Twierdzić, że kubizm nauczył komponować, spowodował powrót do bryły, nauczył racjonalnie malować, to wszystko rozmija się z prawdą. Ogół artystów pozostał z dala od „nowinek w sztuce“, a wszelkie zmiany jakie od lat dwudziestu dokonywują się w sztuce wynikają z konieczności tkwiących głębiej i istniejących dawniej, a nie z założeń kabalistycznych kubizmu.

Przyznać atoli należy, że kubizm wycisnął głębokie piętno na sztuce dekoracyjnej. Doskonałe recepty w praktycznem zastosowaniu, jak w tapicerjach, w perkalach, jedwabiach, sukniach, dekoracjach ścian, mogliśmy podziwiać na Wystawie Dekoracyjnej w Paryżu w roku 1925. Sukces swój osiąga kubizm przez zrozumienie założeń dekoracyjnych, przez przekształcenie form natury, przez abstrakcyjność arabesku. W sztuce sztalugowej zawiódł zupełnie i skapitulował. Bo życie jest silniejsze niż formułki, podług których chciano je skierować. Dziś Picasso i Derain, twórcy i arcykapłani kubizmu, wrócili do normalnej wspólnej wszystkim naturalistycznej wizji. Bawią się oni dzisiaj doskonale wspomnieniami epoki fermentu i śmieją się serdecznie, gdy jakiś zapóźniony pogrobek kubizmu przyznaje się do ich ojcostwa. I rzecze jeden do drugiego: „Nie, to nie my — my należymy już oddawna do passeistów!“

Marcin Samlicki.

Anatomja a plastyka

Dwa artykuły dwóch doktorów medycyny p. Dr. Rogalskiego, doc. U. J. i Akad. Szt. P. oraz p. Dr. S. Friedekera („głos plastyków“ Nr. 2. 1930 i Nr. 4. 1931) i dwa sprzeczne i nawzajem się zwalczające zdania na temat: „Anatomja a plastyka“. Do celu a priori upatrzonego urabia każdy z szan. pp. autorów szereg argumentów i dowodów, w zasadzie nawet słusznych i uzasadnionych, ale cóż z tego, kiedy fałszywe, bo z punktu widzenia hipotezy, nastawienie celów podcina całe kunsztownie zestrojone rusztowanie i myśl przewodnia dobija do empirycznego warsztatu plastyka jedynie w okruchach i drobnych ułamkach. Wobec tego plastyk nie może w całości przyklasnąć wysuniętym przez pp. autorów postulatom, jakkolwiek bardzo cenić należy ich głębokie i szczere zainteresowanie się zagadnieniami plastyki.

Jest Sztuka i jest Wiedza artystyczna. Te dwa pojęcia należy już z góry odróżnić, bo jeśli sztuka nie znosi żadnych kanonów, prawideł i dogmatów, to właśnie wiedza musi się posiłkować i wypowiadać ustaleniem pełnej fundamentalnej nomenklatury i kryterjów. Różne struktury powyższych właściwości wpływają na to, że w momencie stycznym łatwo powstać mogą konflikty, nieporozumienia i tarcia, któreby na sam proces twórczy oddziaływały hamująco. Podczas gdy supremacja wiedzy doprowadzi zawsze do skostnienia dzieła sztuki i suchego akademizmu, to z drugiej strony sztuka bez oparcia się o wiedzę i o poznanie łatwiej oderwać się może od ciągłości praw w naturze istniejących i od człowieczeństwa, tego jedynego dziś podłoża współczesnego plastyka. Przez wiedzę artystyczną rozumiemy w pierwszym rzędzie historję sztuki, jako statystykę przeszłości i progresję ewolucyjną, oraz anatomję, jako materjał niewygasającej teraźniejszości.

Uważając „la science du modele“ jako cenditio sine qua non dla szczerej twórczości, zgadzam się temsamem z wywodami p. doc. Rogalskiego stwierdzającymi użyteczną wartość morfologji. Ale nie w tym sensie, by właśnie na podstawie zasad anatomicznych ustalać dogmaty i kanony. Do tych należy n. p. narzucona linja statyki stojącego modela, biegnąca koniecznie i niezachwianie od iugulum do wewnętrznej kostki nogi. Również humorystycznym jest szemat proporcji p. Schmidt-Fritcha, na podstawie którego odległość między nosem a mons pubis służyć może jako miernik dla wykresu wszystkich możliwych proporcyj aktu, przyczem pępek odgrywa wspaniałą rolę jako punkt węzłowy różnych linij stycznych. Takie „uważanie skóry jako draperji“, za którą ukrywa się gra mięśni, jest o tyle dziś dla plastyka nieaktualne i przestarzałe, ponieważ w jego penetracyjnem nastawieniu się do natury wyłoniła się dążność do uważania nietylko skóry, ale również i mięśni oraz kośćca jako wspólnej draperji, pod którą ukrywa się nerw senzoryczny lub motoryczny, ten jedyny spiritus movens masy, godny baczniejszej uwagi i wysunięcia na plan pierwszy. Deformacja w dzisiejszej plastyce — a więc znegliżowanie formy i to właśnie tej zewnętrznej — jest niczem innem, jak przewartościowaniem imanentnej dynamiki formy, o powyższy „nerw życia“ opartej. Również co do ruchu, nie sądzę, że recepta układu natężeń mięśniowych jest decydująca w oddaniu plastyki ruchu — owszem, plastyk, który odczuwa płynność i ciężar materji barwnej, rytmikę uderzenia pendzla i dynamikę linji, potrafi tymi środkami dobitniej uzmysłowić ruch i kinetyzm masy, niż właśnie całym mechanizmem napuchniętych bicepsów, sterno-cleido-mastoideów, pectoralów, deltoidów, quadricepsów lub gluteusów.

Ale mimo wszystko studjum anatomji nie zasługuje na potępienie — owszem jest nawet wskazane z innych względów. Sztuka jest bowiem zawsze oparta o naturę i wszystko, co ma tylko coś wspólnego z naturą, powinno się znaleźć w kręgu zainteresowania plastyka. Jeśli jeszcze dodamy, że człowiek w całej swej osnowie fizycznej i psychicznej jest najdoskonalszym wytworem natury, w którym koncentrują się najbogatsze przejawy micro — i macrocosmosu, mistyczne sploty materji, siły, woli, uczucia i inteligencji — dziwię się, że możnaby uważać naukę o człowieku jako czynnik mało ważny dla sztuki. Znajomość anatomji powinna być doprowadzona nawet do „pamięci palców“, podobnie jak teoretycznie opanowana harmonja barw i zasady ich mieszania — po to właśnie, by podczas pracy o niej nie myśleć, taksamo jak pisząc, nie zastanawiamy się nad budową poszczególnych liter. Anatomja — jako podstawowa nauka o poznaniu człowieka — jest dla plastyka kapitałem, którym może swobodnie szafować jako wartością po-



KSAWERY DUNIKOWSKI.

Dotychczasowe dzieło Dunikowskiego uderza jak jeden potężny wstrząs twórczy. Zaskakują nas zwroty, zdumiewają zmiany, ale równą i niezmienną pozostaje dynamika zjawiska.

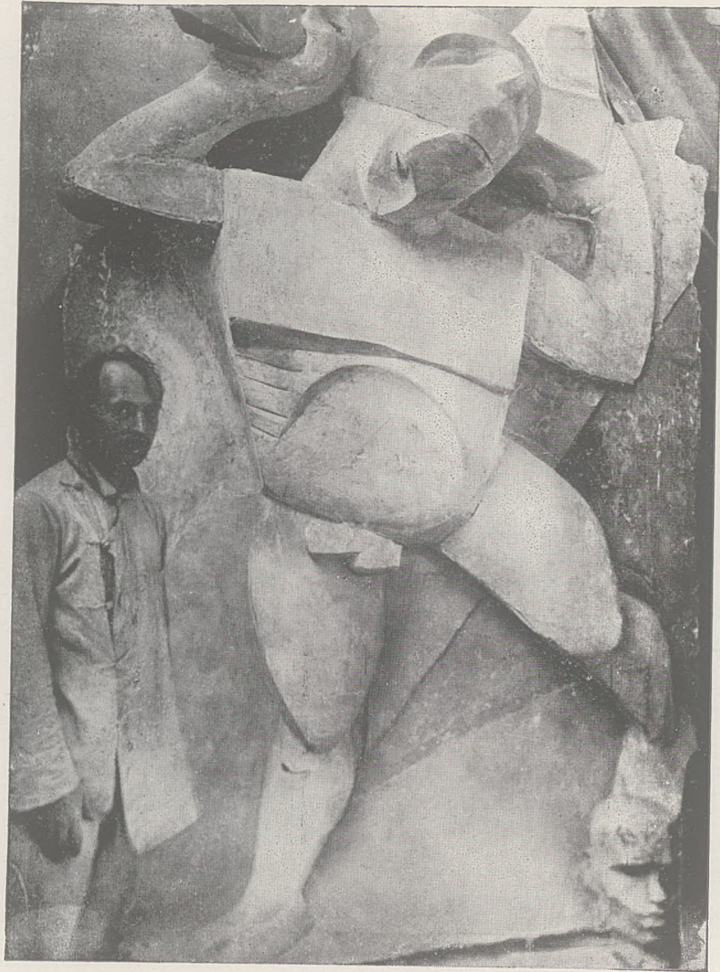
Bo żywioł przerasta tu pojemność wszelkiej normy, a jego natężenie wyzwala się w starciu najskrajniejszych przeciwstawień.

Dunikowski rozgrywa w sobie dramat stylów i kierunków. Dramat swój wewnętrzny w szacie i inscenizacji wieków. Załamy własnego przeżycia rzutuje na perypetje historji, wewnętrzny konflikt sił odbija w wzmaganiach prądów. Bo spoczywający „styl“ lub „kierunek“ — to antytezy jego władzy, anarchicznej wręcz w swojej żywiołowości. Zbija więc jeden drugim, by oba następnym podporządkować. Kruszy normę, która usiłuje się w nim zadomowić, a woli grymas wrogi, niż pochlebczy uśmiech rutyny.

Napięcie kształtowania każe mu czasem nawet w materjale dojrzeć opór wrogi. Nie ukorzy się więc przed jego prawem przyrodzonem, nie wsłucha w jego rytm wewnętrzny, lecz narzuci mu bezwzględnie swoją wolę. Gotów jest wówczas z piaskowca perły wykuć, a drzewu mowę marmuru podyktować. Nie pozbawi go jednak najpierwotniejszego przywileju: spokoju trwania, który przerasta burzę wyrazu.

Dunikowski bowiem najżywszą wibrację ekspresji osadza na zrębie monumentalizmu. W każdym tworze poszczególnym i w całokształcie dotychczasowego wysiłku. Jak potężna, monumentalna architektura, działa też ów zbiorowy twór, wykształt niegasnącej furji twórczej i żywiołowej mocy indywidualności.

H. Weber.



Droga do słońca.



Rapsod bohaterski.

znaną, dostępną i dającą się temsamem przez niego użyć i nagiąć do wyrazów woli twórczej lub wzruszenia artystycznego.

C. d. n. Maksymiljan Feuerring.

Granice pornografji

Konieczność, smutna matka tylu radosnych myśli, naprowadziła mnie na próbę rozwiązania kwestji, która od niepamiętnych czasów raz po raz opada na sztukę zadziergiem duszącym, a przecie daremnym. Chodzi o pornografję.

Wprawdzie rozwiązaniem mojem dotykam wyłącznie literatury, jednak z pewnemi odmianami dałoby się ono może zastosować także do plastyki, równie nękanej odgałęzieniami srogich powrozów tejsamej kwestji.

Napisałem książkę p. t. „Naprzykład“, która we formie poematu o kilku rozdziałach daje przeżycia współczesnego młodzieńca zrodzone z momentów współczesności. W książce znajduje się ustęp taki:

Grube kawały stężałego śniegu
na nizkich świerkach i na nizkich jodłach:
zamarzłe na gałęziach białe koty.
Ciemni ludzie, którzy park przebiegają w biegu
bo ich w szpalery nie kobieta wiodła
lecz mus wiódł w szpaler od roboty do roboty
uciekają od zimna i jego sinych ciosów
w kołnierze w które zapadają podbródkami;
trosk zaspy gną ich także mimo śnieżnych okras.
Lecz Antoni innych szuka dzisiaj losów:
spojrzenia jego skrzypią na skórze Stefanji.
Słowa? wypadają stożkami i znikają zaraz
jak ten na zimnie opar tchnienia;
są by nie być; niech ją to i boli;
na każdej myśli Stefy guzy, guzy;
na śniegu guzy brzozowego cienia.
[redacted]
Na niebie rozwidlone gałązki kasztanów
niby na cienkiej skórze ciemne długie żyły,
więc chwyta ją za dłoń, potem sięga pod rękaw.
. . . .

W tym ustępie widzicie czarną plamę. Pytacie, co ona oznacza? Oto jest miejsce występku! Czarna plama występku!

Tak orzekła prokuratura i orzeczenie swoje ustawiła na kilku cyfrach paragrafu o zgorszeniu publicznem. Ponieważ zaś przeciwko innym miejscom poematu wyruszyły paragrafy w szykach gęstych i licznych, konfiskata książki była aż hej szykowna.

Na skutek wniesionego przezemnie sprzeciwiu rozpisano rozprawę na której miałem osobiście bronić mojej książki. Zastanawiałem się nad obroną. Zcenzurowano miejsce w którem pojawia się zad kobiecy. Bronić go? Jak?

Czy powoływać się na naturę? Na nierozerwalność związków jakie stwarza i na wynikającą stąd świętość wszystkich części ludzkiego ciała?

Czy powoływać się na ważność wzruszeń płciowych, na ich wielorakość i na zmieniającą się w stosunku do nich moralność?

Czy wykazywać piękno kształtu, jaki zcenzurowana część ciała wnosi w świat kształtów? I wpływy, jakie wywarła na pojęcia piękna wogóle?

Czy w obronie tyłu kobiecego dać przemówić takiemu narodowi jak Grecy? Wspomnieć świątynny posąg Afrodyty pięknozadnej? Lub opowiadanie Ateneusa o dwu siostrach, które na publicznej drodze odsłaniały swe zady by przechodnie mogli wydawać sąd o ich pięknie? Lub podobny sąd wyśpiewany poetycko przez Rufinosa? Lub z opowiadania Alkifrona zacytować plastyczne samochwalstwa obnażonej Tryallis: „Spójrz na tę skórę, jak jest gładka i jak dalece bez skazy, jak czysta. Spójrz na to różowe przejście ku biodrom i tu na to przejście ku udom, nigdzie nie dojrzysz nabrzmiałości tłuszczu, nigdzie kości. I spójrz ku górze na te dołki“.

Czy sięgnąć do kraju najpiękniejszych kobiet, do Hiszpanji, i podać w jego dowcipnem zestawieniu postulaty piękna kobiecego, z których jeden w wydatności swojej zawiera pośrednią obronę zwalczanego przez cenzurę miejsca? Hiszpanie żądają:

Niech trzy rzeczy będą małe: skóra, zęby, ręce.
Trzy czarne: oczy, brwi, powieki.
Trzy czerwone: wargi, lica, paznokcie.
Trzy długie: ciało, włosy, ręce.
Trzy krótkie: zęby, uszy, stopy.
Trzy szerokie: łono, czoło, odstęp brwi.
Trzy wązkie: usta, talja, kość u stopy.
Trzy grube: ramię, biodro, łydka.
Trzy cieńkie: palec, włos, warga.
Trzy małe: pierś, nos, głowa.

A może ująć sprawę szczegółowiej, wyodrębnić uszczypnięcie, jakiego w zcenzurowanem miejscu dopuszcza się mój bohater na kobiecie, i zapytać czy jest ono bardziej nieobyczajne niż owe głaskania ud i wgryzania się w piersi, tak częste w dzisiejszej literaturze, a jednak niekonfiskowane?

Po namyśle postanowiłem postawić sprawę na terenie, z którego wyrósł sam poemat: na terenie prawdy. Postanowiłem wysunąć twierdzenie, że, cokolwiek mogłoby uchodzić za nieobyczajne, przestaje niem być w literaturze, o ile służy prawdzie.

Jeśli dzieje ludzkości nie mają być tylko szaloną krzątaniną dokoła papierowych torebek, które od czasu do czasu jakiś nieuczciwiec nadyma powietrzem, by w upatrzonej przez siebie chwili uderzyć niemi o ścianę i wywołać huk, jeśli trudy ludzkości, jej męczące marzenia, jej nieubłagane idee, jej walki nieodzowne i smutne mają mieć sens, wówczas jedną z naczelnych wartości stać się musi poznanie człowieka.

Badanie człowieka należy do wielkich zadań literatury i dlatego wszystko, co jest w człowieku, może być jej przedmiotem. Tem bardziej przeżycia erotyczne, które tak wiele mówią o człowieku. Kto chce znać człowieka, musi go znać w jego miłościach, a kto chce podać go prawdziwie, musi jego miłości podać prawdziwie.

Dobrze, lecz każdy pornograf może tłumaczyć się tem, że podaje miłość tak właśnie. Ukazuje się więc pytanie: jak odróżnić pornografję od literatury prawdy? Stare pytanie, narosłe krętemi sporami.

Konieczność obrony sądowej poddała mi rozwiązanie, które (jeśli nie łudzę się) pozwala odgraniczyć od siebie oba gatunki literackie. Odgraniczenie da się przeprowadzić na podstawie dwu różnic:

1. Pornograf podaje dokładnie przebiegi i przeżycia erotyczne, lecz nie stosuje tej samej dokładności do przebiegów i przeżyć innej natury. Natomiast pisarz prawdy, o ile podaje dokładnie przebiegi i przeżycia erotyczne, conajmniej tę samą dokładność stosuje do innych stron życia ludzkiego.

2. Pornograf podaje erotykę w luźnej zależności od charakteru człowieka, podczas gdy pisarz prawdy ukazuje ścisłe zależności między miłością a człowiekiem. Dzieło prawdy poznamy zawsze po tem, że najśmielszy przebieg erotyczny posiada jakiś odpowiednik w psychice figury literackiej; natomiast Pitigrilli stworzył sobie teorję, według której miłość jest zawsze tem samem i od niczego niezależnem.

Zdaje mi się, że te różnice istnieją rzeczywiście i że naszemu pytaniu dają ważne symptomy diagnostyczne. Jakkolwiekbądź, uznał je trybunał, przed którym broniłem niemi mojej książki. Bo wprawdzie zatwierdził konfiskatę miejsca, które prokuratura oskarżyła o występek z paragrafu o zgorszeniu publicznem, lecz wyrok swój umotywował tylko... wskazaniem na młodzież. Jako że książka przejdzie do literatury i dostanie się w ręce młodzieży. Tak orzekł trybunał. A więc właściwie nie dopatrzył

się w spornem miejscu cech pornograficznych. Może dzięki powyższym odgraniczeniom. Proszę się z tem liczyć.

Tadeusz Peiper.

Kronika krakowska

SPÓŹNIENIE W WYDANIU niniejszego numeru spowodowały i tym razem trudności natury technicznej przy realizowaniu ilustrowanego dodatku.

PRZERWA W WYDAWNICTWIE. Okres letnich studjów plenerowych, połączonych z wyjazdami Kolegów pracujących dla „głosu", zmusza redakcję do dwumiesięcznej przerwy w wydawnictwie tak, że następny numer miesięcznika ukaże się w połowie września.

ARTYKUŁ WSTĘPNY niniejszego numeru pióra kol. Karola Homolacs'a pt. „Sztuka wyprzedza życie", był ongiś drukowany w „Czasie". Uważaliśmy za wskazane przypomnieć opinji tę niezwykle głęboką ideologję jaka cechuje artykuł kol. Momolacs'a i rejestrując go w „głosie" dać mu miejsce naczelne mimo, iż jest przedrukiem.

WRZEŚNIOWY NUMER naszego miesięcznika wydamy w pojemności większej. Jako dwunastym zeszytem zamkniemy tym numerem okres prenumeratowy wydawnictwa.

PODWYŻSZENIE ROCZNEJ PRENUMERATY. Koszta połączone z wydawnictwem naszego miesięcznika wzrosły niepomiernie. Powiększenie zeszytu z pierwotnych 8 stron druku do stron 10-ciu, oraz nadprogramowe dodatki ilustrowane, zmuszają nas do podwyższenia rocznej prenumeraty z dotychczasowych 6 zł. na 10 zł. rocznie. Pomiędzy naszych dotychczasowych stałych abonentów, którzy do dnia 15 września wpłacą prenumeratę w kwocie 10 zł. za drugi rocznik, rozlosowane będą trzy oryginalne studja olejne, które na cel powyższy ofiarowali kol. T. Cybulski, kol. Zb. Pronaszko i kol. M. Samlicki.

NASZYCH P. T. PRENUMERATORÓW I CZYTELNIKÓW prosimy o rozwinięcie w okresie letnich miesięcy agitacji w celu zjednania nam większej liczby stałych prenumeratorów na rocznik 2-gi — 1931 32. Dla każdego przyprowadzającego nam 10 nowych prenumeratorów z wpłaconą roczną prenumeratą ustanawiamy premjum w postaci oryginalnej grafiki, zaś dla wprowadzającego 25 prenumeratorów, premjum w postaci oryg. akwareli. Premje te wydane będą natychmiast po wpłynięciu odnośnych zbiorowych kwot prenumeratowych (100 wzgl. 250 zł.) — przy których podać należy adresy zjednanych abonentów.

LOSOWANIE KOMISJONALNE premji „głosu" za miesiąc maj, odbyło się dnia 28. V. 1931. Grafikę kol. Olesia wygrał W.P. J.Piotrowski w Krakowie. Dotychczas wylosowali z wydanych numerów: akwafortę Jana Rubczaka W. P. inż. E. Porczyński, Sosnowiec — drzeworyt prof. W. Skoczylasa W. P. J. Gniazdowska, Chełm Lubelski — grafikę prof. W. Weisa W. P. K. Eustachewicz, Wołkowysk — litografję A. Olesia Wlb. ks. Gorgolewski, Poznań — grafikę St. Dyboskiej dyr. St. Olański, Lwów — grafikę J. Pochwalskiego W. P. J. Greger, Kraków.

ILUSTROWANY DODATEK niniejszego numeru poświęcamy twórczości prof. Ksawerego Dunikowskiego. Powakacyjny dodatek ilustrowany numeru wrześniowego oddajemy zrzeszeniu „Jednoróg". Dodatek ilustrowany październikowego zeszytu, wypełnią reprodukcje ostatnich prac Kol. T. Czyżewskiego, prof. F. Kowarskiego, L. Pękalskiego, Zb. Pronaszki, W. Skoczylasa i W. Wąsowicza.

W ZWIĄZKU Z ODCZYTEM ST. I. WITKIEWICZA „o czystej formie", którego druk rozpoczęliśmy w X-tym zeszycie „głosu", nasz współpracownik p. H. Weber złożył w redakcji szereg niezwykle jędrnych uwag dyskusyjnych dotyczących wywodów tej prelekcji, które też niebawem ogłosimy. Uznając zasadniczą ważność zagadnień przez Witkiewicza poruszonych, witamy każdą poważniejszą próbę nawiązania do nich i krytycznego ich opracowania, jako dodatni objaw żywotności teoretycznej w dziedzinie najbardziej może zachwaszczonej dowolnością, zaciemniającą pojęcia i ideje.

REKTOREM AKADEMJI SZTUK PIĘKNYCH w Krakowie na rok 1931/32 wybrany został prof. Fryderyk Pautsch, prorektorem prof. Konstanty Laszczka.

WALNE ZEBRANIE ZWIĄZKU POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE, odbyte w dniu 16 maja 1931 r. wybrało nowy Wydział w składzie nast.: Prezes: Zbigniew Pronaszko, wiceprezesi: Vlastimil Hoffman, Tadeusz Seweryn, skarbnik: Zygmunt Milli, sekretarz: Czesław Rzepiński, gospodarz: Jan Hryńkowski. Członkowie Wydziału: Tadeusz Cybulski, Erwin Czerwenka, Jadwiga Gałęzowska, Antoni Procajłowicz, Kazimierz Chmurski, Marcin Samlicki. Zastępcy członków Wydziału: Jerzy Fedkowicz, Andrzej Oleś, Alfred Terlecki, Zygmunt Król. Komisja Rewizyjna: Czajewicz, Feliszewski, Szafran, Żurawski. Sąd Honorowy: Piotr Stachiewicz, Józef Pochwalski, Leon Kowalski.

W TOWARZYSTWIE PRZYJ. SZTUK PIĘKN. przy placu Szczepańskim — wystawa zbiorowa prof. Ksawerego Dunikowskiego po koniec czerwca. W lipcu zbiorowa wystawa kol. Jana Skotnickiego, wystawy zbiorowe kolegów Leszki i Waśkowskiego oraz wystawa bieżąca. Po przerwie letniej we wrześniu zbiorowe wystawy kolegów Bunscha, Gutowskiego, Jabłońskiego, Krzyżanowskiego, Olesia i Serwina.

WYSTAWA ETNOGRAFICZNA W KRAKOWIE. Ministerstwo W. R. i O. P. udzieliło gminie m. Krakowa swych zbiorów etnograficznych, zakupionych z funduszów kultury narodowej, a wystawionych swego czasu na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, celem zapoznania mieszkańców Krakowa tudzież wszystkich tych, którzy nie mieli sposobności zwiedzić P. W. K., z okazami oryginalnej twórczości ludu polskiego.

Eksponaty te, uzupełnione zbiorami Mazeum Etnograficznego w Krakowie, Muzeum Śląskiego w Katowicach, oraz specjalnie w tym celu urządzonemi wnętrzami szeregu izb ludowych, tworzyć będą całość folkloru ziem polskich. Artystyczne kierownictwo tudzież naukowe ujęcie wystawy spoczywa w rękach dyr. Muzeum Przemysłowego inż. E. Tora, prof. dra Seweryna i kustosza Muzeum K. Witkiewicza.

Otwarcie wystawy 25 czerwca b. r. w miejskim budynku wystawowym przy ul. Rajskiej.

SPRAWA BUDOWY MUZEUM NARODOWEGO na porządku dziennym posiedzenia Rady Przybocznej z d. 10 czerwca br. Referował rzecz prof. Dr. Gwiazdomorski. Sumienne opracowanie i rzeczowość argumentacji referenta stawiły przed Radą jasno tę dziwnie wlokącą się i zabagnioną sprawę. Prof. Dr. Gwiazdomorski ku końcowi swego referatu zgłosił wniosek, który opiewał: Rada Przyboczna wyraża zapatrywanie, że rozpoczęcie budowy Muzeum Narodowego w r. 1933 jest bezwzględnie koniecznem — oraz zaproponował wybór komisji budowy Muzeum Nar.

W dyskusji, w której zabierali głos członkowie Rady prof. Bujwid, Dr. Flach, Dr. Krzetuski, prof. Roupert, oraz plastycy prof. Jarocki i Zb. Pronaszko — wyrażono zapatrywanie jako jedynie realne, że gmach Muzeum Narodowego winien stanąć u wylotu ul. Wolskiej, jako miejscu najodpowiedniejszem. Rada Przyboczna uchwaliła wniosek o rozpoczęcie budowy oraz wybrała komisję budowy Muzeum złożoną z 17 członków Rady.

Sprawa doniosła została ruszona, uczyniono początek. Miejmy nadzieję, że nowo wybraną komisja uczyni wszystko co w jej mocy by rok 1933 zaznaczył się realnie u wylotu Wolskiej ulicy.

W RYNKU GŁÓWNYM NAPRZECIW ODWACHU — bank warszawski umieścił swoją firmę. Wypisał ją w dużych czarnych literach, które przymocował do fasady na wysokości drugiego piętra. Ilekroć „linją C-D" wracam do domu, wpadam w zły humor, że ten widny napis umieszczono tak wysoko. O figlu bowiem poodkręcania liter na tej wysokości — marzyć nie można. A szkoda — gdyż trudno o brzydsze litery, o bardziej niezgrabne znaki, które robią w dodatku wrażenie spędzonych z kilku, dawno wyszłych z obiegu alfabetów. (ente).

SALON SPRZEDAŻY DZIEŁ SZTUKI w Związku Art. Plast. w Krakowie, zreorganizowany i otwarty w marcu br., polecamy P. T. Kolegom oraz Publiczności jako instytucję pośredniczącą na najdogodniejszych warunkach w sprzedaży i nabywaniu dzieł polskich artystów plastyków.

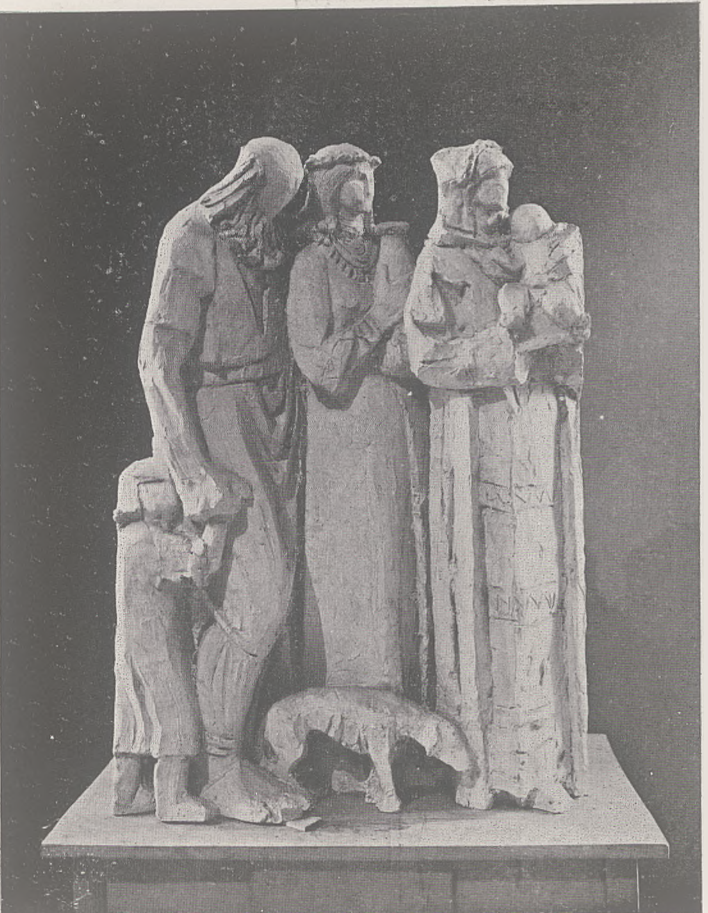
Kronika warszawska

(Od naszego korespondenta)

Wszyscy obecnie narzekają na ciężkie czasy. Z tego powodu gdy jakiś rzadki „klient" ma zamiar kupić od malarza obraz, długo namyśla się i rozważa zaczem przystąpi do rokowań a następnie zdecyduje się na zapłacenie skromnej i chudej kwoty.

Warszawą rządzi zawsze jakaś „psychoza". Swego czasu była psychoza „inflacyjna" t. j. skupowanie wszelkich starych i nowych gratów nieidentycznych obrazów, połamanych mebli i podartych dywanów. Było to jak mówiono najlepsze lokowanie inflacyjnych kapitałów, które państwowa drukarnia biła na hektary. Następnie przyszły różne „manje" i psychozy.

Psychoza „dancingowa", psychoza turystyczna, sportowa, rewolucyjna, plażowa (o ile słońce świeci), bridżowa a wreszcie ostatnia ta najważniejsza t. j. psychoza kryzysowa albo oszczędnościowa.





Grupy na frontonie Katedry śląskiej.



Prof. Ksawery Dunikowski w swojej pracowni.

Zapomniałem zaznaczyć, że pisząc o psychozie miałem na myśli stan umysłowy zwany popularnie k r ę ć k i e m albo z a j ą c e m. Jakiś osobnik, który ma umysłowego „zająca“, albo „kręćka“ — podlega autosugestji pewnej „idei fixe“. Jeśli taka „ideja“ takiemu osłabionemu na umyśle osobnikowi wlezie do głowy, nikt mu jej z tamtąd nie potrafi wybić.

Obecnie takiem „kręćkiem“ vel psychozą stała się manja oszczędnościowa albo kryzysowa. Dla oszczędności robi się strajki, z powodu oszczędności i kryzysu nie płaci się długów i podatków, ale pieniądze chowa się do P. K. O. Z powodu „kryzysu“ bogaci „mecenasi“ nietylko że nie kupują obrazów ale jeszcze sprzedają (lub chcą sprzedać) te które kiedyś kupili. Z powodu oszczędności kupuje się auta na kredyt — a za obrazy płaci się niedającymi się zrealizować wekslami. Prasa ma się coraz gorzej i dlatego też zapewne powstają w Warszawie codzień nowe dzienniki. Jednym słowem, wszyscy jak mogą „oszczędzają“ — a nawet oficjalnie sprawy wziąwszy sztuka u nas jest traktowana „kryzysowo“ i „oszczędnościowo“. Co raz częściej spotyka się u nas t. zw. „oszczędzających“. Spotyka się w Warszawie ludzi który w „Oazie“ stracą jednego wieczoru kilkaset złotych — a na drugi dzień pożyczają 5 złotych na obiad. Sztuka wobec takiego systemu oszczędności i kryzysu jest dziś nie modna, nie aktualna i nie popłaca. Bo dziś popłacają „w Polsce tylko“ oszczędność, wyrachowanie i kalkulacja...

W ostatnich czasach w wielu pismach codziennych okazało się wiele krytyk i wiele artykułów o sztuce. Pewien recenzent plastyczny pewnego poczytnego pisma krakowskiego uczuł się obrażony salonem jesiennym Baryczków przeniesionym do krakowskiego Pałacu Sztuki na Placu Szczepańskim.

Są pewni „krytycy“ u nas, którzy mają tak „notorycznie“ i „chronicznie“ zaciemnione w głowach, że tych wyroków nie rozjaśniłaby nawet latarka Diogenesa (który podobno przy jej pomocy szukał człowieka). Że u nas w Polsce z zaciekłością barbarzyńców i pół oswojonych dzikusów tępi się zawsze wszelką nową kulturę i inicjatywę — już o tem pisał „nasz wieszcz“ w Panu Tadeuszu. Ale że pewni „nieoswojeni krytycy“ tępią u nas Salon Baryczków i wogóle tych, którzy chcą malować i rzeźbić „w s p ó ł c z e ś n i e“ — temu także dziwić się nie należy. Powinniśmy założyć w i e l k ą n a r o d o w ą f a b r y k ę r ę k a w i c z e k. Iluż bowiem jest u nas takich kulturalnych Pochromów, których monstralne łapy wszystko muszą objąć i wszystkiego muszą dotknąć. Niechby chociaż wdziali rękawiczki. Brukowe „krytyki“ nie tylko czytują „fijakrzy“, przekupki i stróże. Czytują je także, t. z. „inteligenci“, którzy również mają mało zrozumienia i zamiłowania do sztuki ale za to mają dużo pretensji do znawstwa.

„Znawcy“ i „krytycy“ mają zły humor, szczególniej gdy czują się osobiście zagrożeni w swej twierdzy obskurantyzmu i konserwy.

Tytus Czyżewski.

SETNĄ ROCZNICĘ URODZIN W. GERSONA uczciło Tow. Zachęty Sztuk Piękn. specjalnie w tym celu zorganizowaną wystawą retrospektywną. Krak. Il. Kurj. Codzienny poświęca rocznicy wielkiego malarza feljeton Miecz. Tretera pt. W o j c i e c h G e r s o n i j e g o u c z n i o w i e (Nr. 163 z 15 VI. 1931).

W SALACH INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI W KAMIENICY BARYCZKÓW OTWARTO WYSTAWĘ SZTYCHÓW ze zbiorów Bibljoteki Polskiej w Paryżu. Zbiory powstały z darów Emigracji popowstaniowej i zawierają sztychy od XV do XIX wieku włącznie. Na Wystawie znajdują się sztychy Dürera i Schongauera ze szkoły niemieckiej, kolekcja Rembrandta ze szkoły niderlandzkiej, zbiór mezzotint ze szkoły angielskiej. Szkoła francuska reprezentowana jest przez Callota, Janineta, Nanteulila. Urządzeniem Wystawy zajęli się p. dr. Stanisława Sawicka i p. Stanisław Gebethner.

WYSTAWA POLSKIEJ GRAFIKI W LONDYNIE. W ostatnich dniach w „British Maseum“ w Londynie zorganizowało wystawę graficznych dzieł polskich, nadesłanych przez Związek polskich artystów grafików z Warszawy.

KONKURSY PLASTYCZNE O TEMACIE SPORTOWYM. Instytut propagandy sztuki ogłasza dwa konkursy: malarski i graficzny, o temacie sportowym. Temat ten może być ujęty szerzej w ten sposób, że przedmiotem konkursów może być także wysportowane ciało ludzkie w ruchu i spoczynku, jak również portrety znakomitych sportowców. W konkursie malarskim technika dowolna, wymiar dłuższego boku, według regulaminu olimpijskiego, nie może przekraczać 6 stóp (183 cm.).

W konkursie graficznym: technika dowolna (drzeworyt, litografja, miedzioryt we wszystkich odmianach tych technik), wielkość ograniczona tylko co do krótszego boku, który nie może być mniejszy niż 25 cm. Przeznaczeniem pracy graficznej jest ozdoba ścian w mieszkaniach prywatnych lub lokalach sportowych, dlatego powinna ona mieć wartości dekoracyjne. W konkursie mogą brać udział wszyscy artyści polscy. Nadsyłać można tylko prace dotąd w Polsce niewystawiane. Na nagrody ministerstwo W. R. i O. P. przeznacza: na konkurs graficzny 4.000 zł., przyczem nagroda pierwsza nie może być mniejsza, jak 1.000 zł., nagroda najniższa nie mniejsza, jak 500 zł.; na konkurs malarski 12.000 zł., przyczem najniższa nie wyniesie mniej, niż 1.000 zł. Terminy nadsyłania prac konkursowych: graficznej do 30 czerwca 1931 r. godz. 12 w południe, malarski do 15 października 1931 r. godz. 12 w południe. Adres: Instytut propagandy sztuki, Stare Miasto 32, dom Baryczków. O warunki konkursu i informacje należy się zwracać do sekretarjatu Instytutu propagandy sztuki pod wyżej podanym adresem, w godzinach 10—17, tel. 690-88.

KONKURS. Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego ogłasza konkurs na stanowisko dyrektora Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie.

O stanowisko to mogą się ubiegać kandydaci, posiadający kwalifikacje określone rozporządzeniem Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 7 marca 1928 r. (Dz. U. R. P. Nr. 29, poz. 271) o kwalifikacjach zawodowych do nauczania w szkołach zawodowych, oraz odpowiadający wymaganiom ustawy z dn. 1 lipca 1926 r. o stosunkach służbowych nauczycieli w brzmieniu rozporządzenia z 3 lutego 1928 r. (Dz. U. R. P. Nr. 47, poz. 462).

Do posady tej przywiązane jest uposażenie unormowane ustawą z dnia 9 października 1923 r. (Dz. U. R. P. Nr. 116, poz. 924) z uwzględnieniem zmian wprowadzonych ustawą z dnia 22 grudnia 1925 (Dz. U. R. P. Nr. 129, poz. 918) oraz ustawą z dnia 1 marca 1927 r. Dz. U. R. P. Nr. 27, poz. 207).

Podania należycie udokumentowane, skierowane do Ministerstwa W. R. i O. P. wnosić należy w drodze służbowej do Kuratorjum Okręgu Szkolnego Krakowskiego do dn. 15 lipca 1931 r. dokąd również zwracać się należy o wszelkie informacje i wyjaśnienia.

POMNIK CHRYSTUSA KRÓLA stanąć ma na placu Zbawiciela. Idea tego pomnika nie może podlegać dyskusji — temat może obudzić wysokie napięcia i polską myśl plastyczną pchnąć w głąb.

Sprawa budzi niestety niepokój. Jak słuchy nas dochodzą, decydujące, duchowne sfery stolicy zamierzają powierzyć za projektowanie i wykonanie pomnika z góry desygnowanemu przez siebie plastykowi.

Rzecz w poczuciu naszem wielkiej wagi, emocjonuje niezawodnie ogół polskich plastyków-rzeźbiarzy. Nie wykluczając, że kolega wybrany przez warszawskie Duchowieństwo, sprosta zadaniu, uważamy, że w danym wypadku winien być bezwarunkowo rozpisany konkurs, który pozwalając ogółowi naszych plastyków-rzeźbiarzy wypowiedzieć się w obliczu głębokiej idei — ujawni nie jedną wyłącznie możliwość rozwiązania.

Kiedy mnie Jacek Malczewski malował

Odczyt wygłoszony przez Marcina Samlickiego na uroczystej akademj ku uczczeniu zmarłego mistrza, w listopadzie 1929 roku, w domu artystów przy Placu Św. Ducha w Krakowie. (dok.)

Kiedy zapytałem majstra pewnego dnia, czemu przyjął rektorat, rzekł mi, że chce na tem stanowisku zrobić coś dla sztuki. Zwrócić się miał między innemi do Akademji Umiejętności w sprawie wydawania opinji przy nagrodzie Barczewskiego. Stał na stanowisku, że sąd nad artystami winien być oddany artystom. „To wprost nieprzyzwoite stanowisko — mówił — jakie zajmuje naukowa instytucja wobec malarzy. Mogą się znać na czemś innem, ale nie na sztuce“.

18 c z e r w c a. Mówiliśmy o Chełmońskim. Chwalił go, ale zarzucał mu upór tworzenia obrazu à la prima. Najwięksi mistrze malowali obrazy b. długo — mawiał z naciskiem — i w tem tkwi ich wielkość.

30 c z e r w c a. Pozowałem b. mało, choć spędziłem 3 godziny w pracowni. Majster zauważył, że ręce są za ciemne, więc je rozjaśnił. Uspokoił nadto niektóre plamy na twarzy, które się wydzierały, sprowadzając je do wielkich płaszczyzn. Znów dzisiaj nastrój grobowy. Od czasu do czasu majster daje się unieść wesołości, ale wnet wraca smutek. Pokazywał mi parę obrazów: głowę starca, przeznaczoną dla Jellenty, portret Żeleńskiego, jako towarzysza pancernego. Jest dziś ogromnie roztargniony. Zaczyna zdanie, przerywa i znów się orjentuje i nawraca do pierwszej myśli.

„Ach, nie zważaj na to — jestem taki głupi, powiem idjotyczny — przepraszam Cię (tu coś poprawił w obrazie). Czasem jestem zupełnie głupi i nie wiem, co mówię. Prawda, August?“

„Prawda“, odburknie nawpół drzemiący borsuk.

To rozwesela majstra. W dwu susach dochodzi do niego i całuje czoło. Borsuk przyjmuje to obojętnie — przywykły do takiego postępowania. Jest to przystojny 10-letni młodzieniec o wyglądzie cheveau-legera.

„Winien go Pan namalować“ — zauważyłem.

„Już go malowałem, on sobie to sprzedał.“

7 i 14 lipca. Oba posiedzenia trwały b. krótko, bo tylko po godzinie. Pierwszy przerwała para narzeczonych. On jakiś kasjer w banku. Malował jego portret i właśnie miał mu go oddać. Twarz banalnie ordynarna, ale zato tło — wspaniałe. Domek z ganeczkiem uśmiechnięty w słońcu, okolony sadem, bzy kwitną przed oknami. Wychodzi staruszka do listonosza, który jej zdaleka pokazuje list pieniężny, zalakowany pieczęciami czerwonemi.

Majster był w dobrym humorze, wciąż dowcipkował.

Następne posiedzenie odbyło się po pozowaniu Herbaczewskiego, który przybył ze swoją żoną. Prostota i wdzięk tej pani podobał się b. Malczewskiemu. Uskarżał się, że wzrok mu się psuje. Lekarze zalecili mu wypoczynek, ale to niemożliwe dla człowieka, dotkniętego chorobą: wiecznego głodu pracy. Dziś pełno w jego pracowni obrazów: młody trubadur, Chrystus i ogrodniczka, portret Żeleńskiego, pani Fałatowej oraz większa, zaczęta kompozycja, którą majster nazywa testamentem swoim dla przyszłego pokolenia.

Dorodna młoda kobieta w malachitowej niszy ze skrzypkami, a u stóp artysta, rozrywający więzy.

Opowiadam mu, że w tych dniach widziałem jego pendzla portret jakiejś staruszki, która krzyżykiem zażegnuje burzę. Nastrój i koloryt nadzwyczajny.

„Tak, to nie złe, wykonałem ten portret z pamięci po śmierci modela. To trudne. Wykonałem w swojem życiu zaledwie parę takich portretów. Trzeba się szalenie napracować, by zmusić pamięć do odtworzenia modela.“

Pracował nad moim portretem mało.

Był nawet moment, że poczynał psuć. Np. rozfioletował moje szare dotychczas czoło jakąś poświatą, co raczej wyglądało na wapno. Czuł atoli, że to się nie trzyma, bo zapytał się mnie, so sądzę. Bałem się go obrazić, a z drugiej strony ta plama przyprowadzała mię do rozpaczy, bo psuła całą harmonję. Powiedziałem mu atoli, co myślę. Majster odszedł od sztalugi, popatrzył zdaleka, mrużąc oczy i znów powrócił do sztalugi, wziął szmatę, wytarł plamę i rzekł: „Masz rację“

Byłem tem zachwycony.

„Dziękuję Ci za pozowanie, na tem będzie koniec, resztę sam z pamięci dokończę.“

Są to zaledwie okruchy spotkań z Jackiem Malczewskim, które podaję, czerpiąc te wyjątki z zapisków, jakie każdego dnia po widzeniu się z majstrem czyniłem.

Nie były to tylko spotkania, gdzie się daje folgę świerzbowi języka, ale królewskie uczty, gdzie nas on podejmował rozrzutnie sercem, rozumem i wesołością. Mówił ten polski Sokrates prosto, wprost z duszy. O sztuce mówił z zapałem, o młodości z uwielbieniem i tęsknotą, o starości ze smutkiem, o miłości z westchnieniem i melancholją, o Polsce z wiarą i modlitwą.

Starałem się odtworzyć mego majstra wiernie w tym skromnym szkicu.

Musiałem pominąć niejedną sprawę ze względu na żyjące obecnie osoby. Podałem wyciąg z kroniki ucznia, który chciał dla potomności uzupełnić słowem tę wspaniałą postać, która za naszych dni niedoli pięknie wcielała cierpienia i nadzieje naszej Ojczyzny, i kładła podwaliny naszej narodowej sztuce.

Tobie Jacku Malczewski ku wieczystej Twojej chwale.

Blaski i smętki paryskiego życia

(Wspomnienia osobiste). C. d.

Po śniadaniu wybraliśmy się w poszukiwaniu za mieszkaniem. Spotkaliśmy w drodze paru kolegów, którzy ze swojej dobroci i koleżeńskości, odsprzedali nam bilety na „bal de Quat' z arts“. Tego dnia właśnie miał się odbyć w Moulin Rouge. „Szkoda abyście nie skorzystali, namawiali — dopiero za rok zobaczycie to, o ile wogóle tutaj będziecie“. Bilety po 5 franków wetknęli nam w końcu. Pięć franków wtedy to była jednak suma, ale pal sześć — wzięliśmy. Z koleżeństwa niby odstąpili nam te bilety, że to niby co dopiero przyjechaliśmy z kraju.

Poczciwi, dobrzy chłopcy! „Wątpliwość wyłoniła się jednak w czem pójdziemy, gdyż bal był kostjumowy?“ „Jamais“ uspokoił nas: „Ja wam znajdę — powiedział — chłopskie sukmany i będziecie oryginalnie, dobrze ubrani“. Zaprowadził nas gdzieś na Montmartre do kolegi, który nam pożyczył dwa „krakowskie komplety“ z butami. Oszczędny Leonard zrezygnował, nie chciał tego widzieć; wybraliśmy się z kolegą rzeźbiarzem... W nocy po 12-tej, prowadzili nas gdzieś koło ogrodu Luxemburskiego, a potem zostawili, wskazując kierunek, gdzie mamy iść. Była pustka. W Paryżu po 12 w nocy na ulicach, w brew twierdzeniu, ustaje ruch; życie nocne pulsuje jak wszędzie tylko w specjalnych lokalach. Porostawieni sobie straciliśmy ostatecznie drogę. W tym momencie, jakieś dwie „nimfy“ mówiące po angielsku, minęły nas. Zrozumieliśmy, że idą tam, gdzie i my. Przyspieszyliśmy kroku. Nimfy w te razy w nogi. My za niemi i zaczęła się pogoń. Nam chodziło o to, aby nas zaprowadziły na Place St. Sulpice skąd idą omnibusy na Batignolles-Clichy — one zaś wzięły nas za „satyrów“. Satyry były właśnie w modzie. Gwałcenie kobiet przez te bestje, odbywało się nieomal w biały dzień na ulicach tak, że była nawet specjalna policja „la chasse aux Satyrs“. Zaczęły tedy owe niewiasty uciekać do sił i wrzeszczeć w niebogłosy. Wpadliśmy za niemi na plac St. Sulpice, w tłum „biskupów“, „Napoleonów“, „Diogenesów“, „Merowingów“ ect. Ponieważ całe to bractwo wrzeszczało, jak to u nas w Związku czynią czasem Schroeder albo i Staś Popławski, więc nie zwrócono uwagi ani na amerykanki, ani na nas. Hałasując pojechaliśmy ze wszystkimi przez uśpione miasto. Czuliśmy się teraz paryżanami tak, jak to wszyscy w Paryżu czują się w pierwszy dzień pobytu. Po roku — bywa co innego.

Wreszcie — Moulin Rouge! Ileż się czytało o tem „wiatraczku“, ileż sobie nastrzępili piór pisarze wszelkich narodowości opisując ten pępek ziemi i przybytek wszelkich zakazanych uciech! Na Montmartre powódź światła! Majestatycznie kręci się „wiatraczek“ — cały czerwony. Parę tysięcy ludzi zalega Place Clichy... Czekamy swojej kolejki — ja wchodzę pierwszy; kolegę rzeźbiarza odsunął tłum. Siedzą jakieś „torkwemady“ „maitrowie“ w kostjumach fantastycznych, cały „sąd inkwizycyjny“. „Kto ty jesteś?“ „Pokaż bilet?“ „Gdzieś to wziął?“ „Możeś ukradł?“ „Co? Jak pan śmie?“ „Milcz!“ „Co to za kostjum — polskiego chłopa?“, „A nie czytałeś, że z etnografją do luftu?“ „Gdzie Ty pracujesz?“ „Co? U Juliena od kiedy?“ „Zawołać“ masier — kto go zna?“, „co on za jeden?“ „Masier de Julien!“ Przyszedł „masier“. „Znasz tego „copin'a?“ „Nie?“ „Won-à la porte“. Sergent de Ville, który tu pełni służbę, wskazał wyjście grzecznie — grzeczniej w każdym razie jak tamci. Za chwilę znalazłem się na ulicy.

Ha! ha! jeszcze jeden! — no cóż — dobrześ się zabawił? ryczy tłum. „Voila quel type — nie miał papierów w porządku“. Za chwilę wyszedł rzeźbiarz Wacek i poszliśmy biedaki, chwaląc Boga i ciesząc się na koleżków, którzy z całą premedytacją nas kiwnęli. Nieznany osobiście na ten bal wejść nie mógł nawet z biletem, a to z tego powodu, że burżuje zrobili raz doniesienie do policji o kultywowaniu nierządu na tem balu. Z tego powodu w bójce zginęło wówczas paru policai i kilku malarzy. Stąd obostrzenie, silna kontrola. Później po roku, kiedy byłem „ancien'em“ było już inaczej — byłem na tym balu — jak w domu.

Nazajutrz, kiedy przyszliśmy błąkając się z planem w ręku, zapytywali nas nasi naciągacze jakeśmy się zabawili, powie-

dzieliśmy, że świetnie. Wprawiło to fałszywców w stan bliski rozpaczy, ale też i nabrali dla nas respektu.

(c. d. n.) L. Kowalski.

Wydawnictwa

Ochrona zabytków sztuki

Pod powyższym tytułem ukaże się niebawem czasopismo, poświęcone opiece nad zabytkami, inwentaryzacji i geografji zabytków sztuki pod redakcją Jerzego Remera, generalnego konserwatora, nakładem Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Pierwsze cztery zeszyty (w 2 częściach) zawierają oprócz słowa wstępnego Redakcji następujące artykuły: W dziale p. t. Z historji konserwatorstwa w Polsce „Historję powstania i rozwoju organizacji opieki państwowej nad zabytkami sztuki w Polsce" — Jarosława Wojciechowskiego, „Stanisław Tomkowicz — Sylweta konserwatora" — Jerzego Remera, „Włodzimierz Demetrykiewicz a konserwatorstwo zabytków" — Włodzimierza Antoniewicza; w dziale referatów i sprawozdań p. t. „Opieka nad zabytkami" wymieniamy: Fr. Mączyńskiego „Restauracja kościoła N. M. P. w Krakowie", T. Szydłowskiego — O odbudowie kolegjaty Wiślickiej, W. Mol'cego — Kilka uwag o malowidłach ściennych w Wiślicy, Z. Rokowskiego — Obronny kościół w Brochowie, jego odbudowa, J. Piotrowskiego — Budowa krużganków w Kamienicy Królewskiej we Lwowie, J. Siennickiego — Kościół N. M. P. Zwycięskiej w Lublinie, J. Piotrowskiego — Arsenał królewski we Lwowie, N. Pajzderskiego — Konserwacja kościołów w Strzelnie oraz uregulowanie ich otoczenia, S. Lorentza — Konserwacja ruin zamków w Wileńszczyźnie i Nowogródczyźnie, R. Gürtlera — Roboty konserwatorskie na Górze Zamkowej w Nowogródku, N. Pajzderskiego — Konserwacja średniowiecznych malowideł ściennych w kościele św. Jana w Gnieźnie, N. Pajzderskiego — Rekonstrukcja filaru międzynawowego w katedrze gnieźnieńskiej, J. Klussa — Konserwacja kolegjaty w Tumie pod Łęczycą, A. Karczewskiego — Konserwacja ruin zamku czerskiego, S. Lorentza — Konserwacja wnętrza kościoła Ostrobramskiego w Wilnie, A. Olesia — Zachodnia fasada katedry w Sandomierzu, J. Starzyńskiego — O restaurację fresków w kościele popijarskim w Łowiczu.

W części drugiej czasopisma znajdą się prace: J. Wojciechowskiego — Co zrobiono w Polsce w zakresie odbudowy, restauracji i konserwacji zabytków sztuki w latach 1919—1929; Kronika konserwatorska za r. 1929 i 1930; II-gi ogólno-polski zjazd konserwatorski w Warszawie w 1927.

Z zagadnień ogólnych wymienić należy artykuł dyskusyjny J. Remera — Muzealnictwo a konserwatorstwo i M. Walickiego — Drewniany kościół — Muzeum. W rozdziale zatytułowanym „Zagadnienia techniczne" znajdziemy artykuły: J. Rutkowskiego — Zasadnicze uwagi o konserwacji malowideł, A. Karczewskiego — Uwagi o mierzeniu zabytków. W dziale p. t. „Sprawy inwentaryzacji" pisze St. Tomkowicz o „Znaczeniu i zadaniach inwentaryzacji zabytków w Polsce", J. Remer o „Programie inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce", T. Szydłowski zdaje sprawę z „Inwentaryzacji powiatu nowotarskiego" a M. Walicki z „Inwentaryzacji powiatu sieradzkiego". O geografji zabytków pisze J. Przeworska. W kronice zagranicznej znajdziemy artykuły: Wł. Antoniewicza — Ochrona zabytków kultury i sztuki w krajach bałtyckich, K. Michałowskiego — Konserwacja Partenonu, M. Walickiego — Biologiczna metoda określania wiążących składników w dawnem malarstwie (na podstawie badań uczonych rosyjskich) i A. Lauterbacha — Międzynarodowa konferencja w Rzymie w sprawie naukowych metod badania i konserwacji dzieł sztuki.

2 części czasopisma, ogółem ok. 40 arkuszy druku in 4^0, zawierają ok. 400 rycin.

Le livre d'art

Paryski „Figaro" z dnia 21 maja 1931 kończy swe spostrzeżenia na tle międzynarodowego salonu artystycznej książki (salon international du livre d'art) taką frazą: „Vingt nations participent à la section etrangère, parmi lesquelles la Pologne semble avoir conquis la première place".

Delegat na Polskę komitetu francuskiego p. Jakób Mortkowicz, mianowany przez M. S. Z. komisarzem wystawy artystycznej książki, spełnił chlubnie swą misję dzięki umiejętnemu i celowemu zgromadzeniu i zgrupowaniu eksponatów. Aczkolwiek komisarzowi pomocnymi były niezawodnie lata jego zawodowego doświadczenia, to jednak podnieść i podkreślić należy, że nie mniejszą rolę odegrało tutaj zamiłowanie, które cechuje tak wiele wydawniczych poczynań p. Mortkowicza.

Na tle wystawy, p. Z. St. Kingsland, rozpoczyna swoją korespondencję z Paryża, zamieszczoną w „Wiedomościach Literackich" z d. 14. VI. 1931 następującą trafną uwagą: „tak często pisze się żółciowym stylem o naszej propagandzie zagranicznej i co gorsza tyle razy ma się prawo sądzić ją surowo, że z tem większą przyjemnością stwierdzić można doskonałą formę sekcji polskiej międzynarodowego salonu książki artystycznej".

Obyż częściej dało się słyszeć taką opinję o imprezach instytutu zagranicznej propagandy.

Z salonem wystawy związane jest luksusowe wydanie książki J. Mortkowicza, noszącej tytuł: „le livre d'art en Pologne 1900—1930". Dziewięciostronicowy tekst, obrazujący historyczny rozwój art. książki u nas, przeprowadza czytelnika poprzez lata wysiłku polskiej twórczości plastycznej na polu książki od Wyspiańskiego aż po czasy ostatnie. Tekst ten pomyślany popularnie jest bardzo na czasie i nie dla cudzoziemca wyłącznie wskazany.

U nas bowiem olbrzymia większość t. zw. inteligencji spogląda w księgarską witrynę, by „tytuły nowości" przepatrzyć i nie widzi tego szlachetnego, artystycznego wysiłku dla formy, w jakiej w Polsce w dużym odsetku podaje się książkę.

Po tekście następuje 40 pierwszorzędnie wykonanych i podanych plansz z wydawnistw Jakóba Mortkowicza.

„Le livre d'art" w nakładnictwie polskiem zasługuje na tem większe uznanie, że jest rzeczą ideową. T. C.

Stanisław Wyspiański

wspomnienie na tle osobistych przeżyć [1]) (c. d.)

Wyspiański - Piłsudski

Słuchy dochodziły Wyspiańskiego, o nieznanym konspiratorze Piłsudskim. Fama niosła, że konspirator „zamieszanie robi" wśród młodzieży, że jej poprostu w głowie przewraca.

Zblazowane społeczeństwo, bezduszne lalki z „Wesela", które widziały „ćmy i pchły, a nie widziały, że to my z cepem, kosą żelaziwem", bezduszne stronnictwa polityczne, których prowodyrzy wyczekiwali zgięci godzinami w przedpokojach hofratów w Wiedniu, aby wróciwszy do „Galicji" rozdawać uzyskane ordery, wyczekującym w ich przedpokojach współbraciom, to społeczeństwo nie rozumiało „osobliwej chwili", która nadchodziła jednak. Bezduszność polska gnębiła Wyspiańskiego. W „Warszawiance" piętnuje nicość bohaterów, piszących w portfelach służbowych poematy bohaterstwa; rzuca społeczeństwu w „Weselu" twarde słowa: „I oto wasze nastroje — w pysk wam mówię litość moję".

Duch Wyspiańskiego przeczuł w Józefie Piłsudskim siłę, przeczuł potęgę, która nie nastrojami miała budować Polskę, ale Polskę, przez koniecznie przelaną krew i połamane kości.

Pewnego dnia odwiedził Piłsudski Wyspiańskiego.

W opracowaniu muzycznej ilustracji miałem podówczas „Legendę". Zaszedłem, by omówić pewne kwestje muzyczno-ilu-

---

[1]) przedruk dozwolony tylko w porozumieniu z autorem.

stracyjne. Dowiedziawszy się, że ktoś jest u poety czekałem w sąsiednim pokoju. Dłużył mi się czas i miałem już odejść, gdy Wyspiański poprosił mię do siebie. Gościa już nie było. Poeta dziwnie „odświętny“, po paru zdawkowych słowach, sięgnął po kartę papieru i zaczął coś pisać. Przekonany, że pragnie samotności, że jak to bywało chce pisać, wstałem, aby go pożegnać. Nie przerywając pisania rzekł mi: „Niech pan zostanie, zaraz kończę, to tylko rezygnacja z profesury“.

Wyspiański był wtedy bardzo chory; wedle opinji lekarzy, dni jego były policzone. Czworo nieletnich dzieci i żona, niezaopatrzone wrazie jego śmierci... zmysł praktyczny skłonił mię do zapytania: „Dlaczego pan to robi? Profesura daje panu stałą pensję“. Usłyszałem odpowiedź: „Przed chwilą wstąpiłem do formującej się armji polskiej. Jako żołnierz polski nie mogę brać pieniędzy zaborczych“. Znając Wyspiańskiego wiedziałem, że niema mowy o dalszej dyskusji na ten temat.

Są wersje w tej sprawie rozmaite. Jedni utrzymują, że istotnie taką rezygnację Wyspiański posłał na ręce Juljana Fałata, ówczesnego dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych w kilka miesięcy potem przeistoczonej przez rząd austr. w Akademję, drudzy utrzymują, że rezygnacji na piśmie Fałat nie otrzymał. Istnieje też wersja, że ówczesny szef sekcji w ministerstwie oświaty, polak Ćwikliński, otrzymawszy akt urzędowy ze Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, donoszący o rezygnacji Wyspiańskiego, miał dać polecenie schowania tej rezygnacji do szuflady i wypłacania nadal poborów Wyspiańskiemu. Wersja ta jest może prawdziwą, gdyż w czasie owym — gdy Wyspiański odmówił przyjmowania pensji, miał Ćwikliński upoważnić dyrektora szkoły, do kwitowania i pobierania pensji przez żonę Wyspiańskiego.

Mniejsza o szczegóły. Faktem jest, że Wyspiański wstąpił do armji polskiej formowanej przez ówczesnego „komendanta“ i został jako człowiek chory — funkcjonarjuszem tej armji, w oddziale „skarbowym“. Wspomina o tem Stefan Żeromski, pisząc o swojej wizycie u Wyspiańskiego („Elegje“). Jednym z pierwszych poczynań, aby zasilić skarb wojska polskiego, było napisanie: „Hymnu do Ducha Świętego“. Hymn ten na koszt Wyspiańskiego rozpoczęła drukować Drukarnia Uniwersytecka w Krakowie. Kuratorem jej był wówczas prof. Ulanowski. Hymn miał być po wydrukowaniu sprzedawany (po 20 halerzy za egzemplarz) a uzyskane pieniądze miały być w całości oddane na rzecz skarbu formującej się armji. Na tensam cel przeznaczony był obraz Matki Boskiej, który w tysiącach litografij odbiły — miał być sprzedawany na zasilenie skarbu narodowego. Wedle Stefana Żeromskiego, ówczesny komitet rewolucyjny nie przyjął do reprodukowania obrazu Matki Boskiej, wychodząc ze założenia, że „trudno z brauningiem w jednej a obrazem Matki Boskiej w drugiej ręce, nieść rewolucję do Królestwa. Hymn do Ducha Świętego doznał z innego powodu unicestwienia. Odbitka niewykończonego druku Hymnu [1]) dowodzi, że druk był rozpoczęty. O powodach przerwania druku istnieją dwie wersje.

Pierwsza mówi, że z powodu układu zecerskiego miał wyniknąć spór między Wyspiańskim a prof. Ulanowskim. Wyspiański miał zażądać układu, który prof. Ulanowski uważał za topograficznie kompromitujący dobrą sławę Drukarni Uniwersyteckiej i zażądał zmian, na które Wyspiański zgodzić się nie chciał. Rozpoczęty druk wstrzymano i Hymn pozostał niewykończony.

Druga wersja mówi, jakoby wysunięte przez prof. Ulanowskiego powody natury technicznej były tylko pozorami, że w rzeczywistości miało być życzeniem ówczesnych oficjalnych czynników decydujących, aby Hymn Wyspiańskiego nie ukazał się wogóle.

[1]) złożona przez p. Raczyńskiego znajduje się w zbiorach redakcji.

Z racji mej muzycznej ilustracji dramatów Wyspiańskiego często na temat sztuki wyłaniały się rozmaite kwestje. Odnośnie do ilustracyj muzycznych w dramacie utrzymywał poeta, że ilustracja wówczas jest dobrą, gdy widz po wyjściu z teatru nie zdaje sobie sprawy, że muzyka była czynną w dramacie.

Muzyka w akcji dramatycznej, mawiał, musi mieć walory sceniczności, t. j. łączyć się z akcją sceniczną. A więc, tak rozpoczęcie muzyki w czasie akcji dramatycznej, jak i w czasie jej trwania, a wreszcie zakończenie muzyki scenicznej, musi być usprawiedliwione dramatycznie wobec widza w tym stopniu, aby muzyka w akcji dramatycznej nie była „wkładką“ oderwaną, ale związaną koniecznością akcji scenicznej — czyli wypływała z dramatu, słowem — by niepostrzeżenie dla widza powstawała, trwała i kończyła się.

Niezwykłe umiłowanie muzyki ciekawie ustosunkowywało poetę do problemu opery, którym na swój sposób się interesował. Uważał operę za typ dramatu dla najszerszych warstw, za typ przedstawiań ludowych. Był zdania, że opera może dać widowni łatwy, nie skomplikowany w akcji dramat, wiele łatwej, śpiewnej muzyki, tańce, przepych dekoracyjny, słowem to wszystko, co dla rozrywki duchowej nie przerafinowanego serca i mózgu jest potrzebne.

Około roku 1904 rozpoczęły się też rozmówki na temat napisania opery z kompozytorem Felicjanem Szopskim. Wyspiański proponował udramatyzowanie „Lilji“ Mickiewicza, jako libretta operowego. Zakończenie aktu pierwszego, po zamordowaniu męża, gdy pani grzebie pana śpiewając: „Rośnij kwiecie wysoko, jak mąż leży głęboko“, miało się skończyć wyrastaniem lilij na pierwszym planie sceny. Rosnąc, miały zasłonić całą scenę. W ten sposób — bez zapuszczania kurtyny miał się skończyć akt pierwszy. W akcie trzecim proponował Wyspiański mimiczną scenę na tle muzyki orkiestrowej, wyrażającą uczucia mężobójczyni, której ukazuje się duch zamordowanego męża, postępujący za zbrodniarką, powtarzający: „To ja, to ja, twój mąż“.

Na tle tej sceny wyniknęły nieporozumienia między dramaturgiem a kompozytorem. Wyspiański żądał, aby Szopski napisał do tej sceny muzykę symfoniczną, tak, by dramaturg znalazł w tej muzyce impuls do dalszych planów, dotyczących pomysłów konstrukcji artystycznej libreta.

Szopski wręcz przeciwnie — żądał gotowego libreta, dowodząc, że nie mając całego libreta, nie może zacząć komponować. Wedle pojęć muzyczno-operowych żądanie Szopskiego było zupełnie słuszne. Całość muzyczna dzieła operowego nie znosi komponowania na wyrywki.

Wyspiański nie uznał tego stanowiska; pragnął on stworzenia nowej formy operowej, któraby nie miała być ani formą werystyczną, ani dramatem wagnerowskim. W tej chwili nie chodzi o słuszność, ale o szkodę dla sztuki, jaka z tego nieporozumienia wyniknęła. Przyznać należy, że pomysł Wyspiańskiego przerobienia „Lilji“ na libretto operowe był kapitalny pod warunkiem, że tej przeróbki on dokona. Pomysł ten opracowany później przez kogo innego (też jako libretto operowe, dla Szopskiego) nie udał się.

(c. d. n.) B. Raczyński.

Treść numeru

Nakład i wydawnictwo Związku Artystów Plastyków w Krakowie. — Redaktor odpowiedzialny Marcin Samlicki.
Drukarnia Ludowa w Krakowie, ul. Dunajewskiego 5, pod zarządem Ignacego Winiarskiego.